



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "No walk - no work" : o związku sztuki i podróży

**Author:** Jolanta Skutnik

**Citation style:** Skutnik Jolanta. (2012). "No walk - no work" : o związku sztuki i podróży. "Turystyka Kulturowa" (2012, nr 6, s. 28-41).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## „No walk - no work” - o związku sztuki i podróży

**Słowa kluczowe:** sztuka ziemi, sztuka krytyczna, podróż artystyczna, artysta podróżujący

### Streszczenie

Fenomen podróży artystycznej i podróżującego artysty w dziejach historii sztuki nie jest zjawiskiem nowym, podobnie jak związek sztuki z naturą. Jednak współczesne doświadczenia artystycznie definiują ten związek głębiej aniżeli wydawać by się mogło w potocznym oglądzie. Podróżujący artysta (obok innych doświadczeń) to świadek Inności. Doświadczenie Inności w różnorodnych formach artystycznej podróży staje się treścią jego sztuki i motorem wewnętrznej przemiany jego samego. Dlatego rozpatrywanie wartości działań artystycznych jako podróży lub inspirowanych podróży powinno przenieść się z płaszczyzny estetycznej również na płaszczyznę etyczną. Wówczas ocena i znaczenie takiej twórczości ulegnie znacznemu przewartościowaniu. Zaprezentowane w artykule działania i postawy artystyczne Richarda Longa, Krzysztofa Wodiczki i Sławomira Brzosińskiego zdają się potwierdzać tę tezę.

### Wstęp

Podróż artystyczna to zjawisko, które towarzyszyło sztuce w całym okresie jej historycznego rozwoju. Artyści z różnych powodów wyruszali w świat. Renesansowi i barokowi artyści podróżowali podejmując pracę na zlecenie bogatych mecenasów sztuki. Włoscy artyści w XV wieku realizowali rozliczne podróże na Północ Europy wabieni wartością malarstwa van Eycka i jego następców. W XVI wieku niderlandzcy artyści wędrowali do Włoch, przejmując artystyczne konwencje włoskiego renesansu a później manieryzmu. W połowie XIX wieku barbizoi z École de Barbizon koło Fontainebleau pod wodzą Th. Rousseau wyszli z pracowni w plener. Pochłonęła ich penetracja natury, wędrówka i malarstwo pejzażowe przygotowując grunt dla późniejszego impresjonizmu. Podróżowali adepci sztuki i wielcy mistrzowie: Pieter Bruegel (starszy) po Włoszech i Francji, Vincent Van Gogh przemierzył Prowansję w poszukiwaniu inspiracji i ukojenia, Paul Gauguin znalazł życiowy i artystyczny azyl na Tahiti. Wielu artystów, reprezentujących różne tradycje artystyczne, okresy historyczne i upodobania estetyczne wybierało podróż i wędrówkę jako treść i formę swoich artystycznych działań. To, co różnicowało ich doświadczenia, to czynniki, które inicjowały te działania oraz ich efekty.

Dziś dla wrażliwych obserwatorów świata i czytelników tekstów kulturowych wędrówka, podróż, również ta artystyczna, posiada co najmniej dwojakie znaczenie. Pierwsze oczywiste ma wymiar konkretny i wiąże się z czynnością przemieszczania, głównie w przestrzeni, dzięki któremu objawiają się oczom podróżnika nowe formy, miejsca, ludzie i obyczaje. Kontakt z tą nowością, jako odmiennością, ma charakter poznawczy – *widzę i doświadczam czegoś, czego wcześniej nie znałem. Uczę się innego świata, zdobywam nową wiedzę, poszerzam horyzonty myślenia*. Cel takiej podróży lokuje się po stronie zysków edukacyjnych. W innym znaczeniu podróż, nawet ta odnosząca się do jej przestrzennego charakteru, bywa podróżą w głąb siebie i przez siebie samego. Ten archetypiczny - symboliczny obraz wędrówki znany jest powszechnie z literatury, filmu, sztuk pięknych. Tu wędrówka jest wręcz oczywistą parabolą ludzkiego losu, a celem ostatecznym wędrówki jest dotarcie do istoty własnego „Ja”.

W estetycznych dyskursach ponowoczesności ujęcia te znajdują pogłębioną interpretację. Nicolas Bourriaud pisze: „O ile dwudziestowieczny modernizm radykalnie i gwałtownie wybiegał w przyszłość, o tyle nasz będzie *wędrował* jak korzeń, wnikając w ustalone tożsamości ponowoczesnego teatru. Już dawno temu zostawiliśmy za sobą nowoczesny,

mający obsesję na punkcie historii świat i linearną wizję czasu wyznaczoną przez ideę postępu. Po tym marszu naprzód horyzontem ponowoczesności stało się to, co *źródłowe*. Dziś najbardziej spójną postawą artystyczną jest włóczęga. Ma ona wiele odmian formalnych (sieci, łańcuchy formy...) lub mentalnych (wszechobecne wątki drogi i podróży, przyjmowane odstępstwa od reguły i tym podobne). Nowoczesność wędrująca penetruje jednocześnie przestrzeń geograficzną, przebieg historii i znaki kulturowe. Jednak będąc pewnym konstruktywizmem, różni się od postmodernistycznego eklektyzmu i ścieżki nowoczesnej, wyznaczonej przez *postęp*. Alternowoczesność jest nowoczesnością labiryntową, nielinearną, niejednorodną i zakłada z góry, że będzie czasoprzestrzenną tułaczka”[Bourriaud 2012,s.31]. Interpretacja ta odwołuje się do tych postaw i działań artystycznych, które wpisują się z mocno w kategorię podróży jako dzieła i działania, a patronuje im dość lakoniczne zawołanie brytyjskiego artysty Hamisha Fultona: *No walk-no work*. Warto jednak pamiętać, że ta wędrówka, podróż, włóczęga bywa nie tylko doświadczeniem artystycznym, ale często etycznym i egzystencjalnym jak w twórczości Longa, Wodiczki i Brzoski.

### *Walking as art* – Richarda Longa sztuka podróży

Kiedy Richard Long, jeden z najwybitniejszych reprezentantów land artu, w połowie lat 60. XX odkrył, że sztuka zbyt oddaliła się od rzeczywistości zaczął wędrować – tworzyć. Wędrówka i wędrowanie przyjęły postać abstrakcyjnego dzieła delikatnie wpisanego w krajobraz. Long, zazwyczaj zestawiany z artystami nurtu land artu ze Stanów Zjednoczonych, którzy sztuką/kulturą chcą ujarzmić naturę, nie zmienia natury. Jego ingerencje są tyleż efemeryczne, co często niemal niezauważalne. Różni się zatem od innych prac artystów sztuki ziemi, które miały częściej charakter interwencyjny. „Sztuka ziemi nanosiła na tereny naturalne swoje imponujące działania - wyrzynała korytarze w piaskach pustyni, instalowała potężne kurtyny rozdzierające pejzaż, prowadziła przez pola wielokilometrowe płoty (...) rysowała kręgi na lodzie, wznosiła „anty - tarasy”. Słowem budowała sugestywne przeciwstawienia tego, co naturalne i tego, co mentalne, tego, co miękkie i tego, co ostre, tego, co nawarstwiło się w odwiecznym i naturalnym procesie i tego, co dokonuje się w szybkim posunięciu arbitralnej decyzji umysłu”[Kępińska 1989, s.33]. Wczesna forma sztuki ziemi, dokonująca olbrzymich zmian w jej powłoce, objawiła w nowy sposób wartość kontaktu z naturą i zmusiła do podziwu nad jej wielką siłą. „Raniąc wielkie połacie natury swymi nieoczekiwanymi znakami (...) ukazywała nienaturalność ludzkich decyzji, ujawniała nie przystosowalność naszego myślenia do myślenia natury”[Kępińska 1989, s.33].

W latach 70. ubiegłego wieku zaczął zanikać ostentacyjny interwencyjizm sztuki wobec natury, a w jego miejsce pojawiły się działania lokujące sztukę w naturze w sposób taktowny, współbrzmiały z nią.

Taka jest twórczość Longa, który od 1967 roku konsekwentnie realizuje swój zamysł artystyczny polegający na projektowaniu i realizacji wędrówek w niedostępnych miejscach planety.

**DAY TO DAY  
CAMP TO CAMP  
WATER TO WATER  
SUMMIT TO SUMMIT  
BOULDER TO BOULDER  
FOOTPATH TO FOOTPATH  
RAINSTORM TO RAINSTORM  
EXPERIENCE TO EXPERIENCE**

Ryc. 1. R. Long, *An eight day walk in the Cairngorm Mountains, Scotland* 2007.

Long w pracy artystycznej wykorzystuje naturalny potencjał Ziemi. Wędruje, a w drodze wykorzystuje krajobraz nie zmieniając go. Kreuje efemeryczne kształty, układa kręgi, linie, przenosi kawałki drewna, kamienie, wydeptuje ścieżki w trawie, kształtuje dróżki na pustyni albo po prostu chodzi. Odbywa długie wędrówki w terenie poruszając się po liniach uprzednio wyznaczonych na mapie. Wędrówki aranżowane są w taki sposób, aby nie zniszczyć otaczającego pejzażu a powstałe przy okazji wędrówek kompozycje wpisały się naturalnie w przemierzany krajobraz. Wtedy zaciera się granica między tym, co jest wytworem natury, a tym, co jest świadomym zabiegiem artysty. Dla Longa ważniejsze jest samo wędrowanie niż konstruowanie muzealnych obiektów. Kluczowe dla artysty jest bowiem pojęcie miejsca a nie obiektu. Dlatego przedmioty, dokumenty artystycznej działalności pojawiają się jedynie w postaci tras wytyczonych na mapach, bądź w postaci dokumentacji fotograficznej. Ale ani trasy, ani zdjęcia nie pretendują do roli osobnego obiektu o charakterze estetycznym, bo ważne są: pejzaż natury i wędrówka.

**Ryc.2. R. Long, A walk of 221 miles in 7 days from the West Coast to the East Coast, Winter 1998.**

**A WALK ACROSS IRELAND**

FROM WAVES POUNDING BOULDERS IN POURING RAIN TO THE SMELL OF A TURF FIRE  
TO WALKING THROUGH SPRAY BLOWING OFF KYLEMORE LOUGH TO A LOW TIDE LINE  
TO THE HIGHEST POINT OF THE WALK TO A CAMP UNDER FAST CLOUDS AND A FULL MOON  
TO THE FIRST SUN AT 76 MILES TO THE FLASH OF AN ELLIPTICAL CLOUD OF STARLINGS  
TO A PALE ORANGE MOON RISING TO THE RIVER SHANNON SWIRLING INTO LOUGH REE  
TO SNOWDROPS TO STRAIGHT ROADS UNDULATING TO THE HORIZON TO TURF CUTTINGS  
TO GETTING WATER FROM A WELL TO A GLIMPSE OF A STAR BETWEEN CLOUDS TO CROSSING A PEAT BOG  
TO LYING NEAR THE ROADSIDE WATCHING CLOUDS MOVING ACROSS THE SKY FROM WEST TO EAST  
TO A CLOSE WORLD IN MORNING MIST TO FACING MAGNETIC NORTH TO A FOSSIL TO A FLAT IRISH SEA

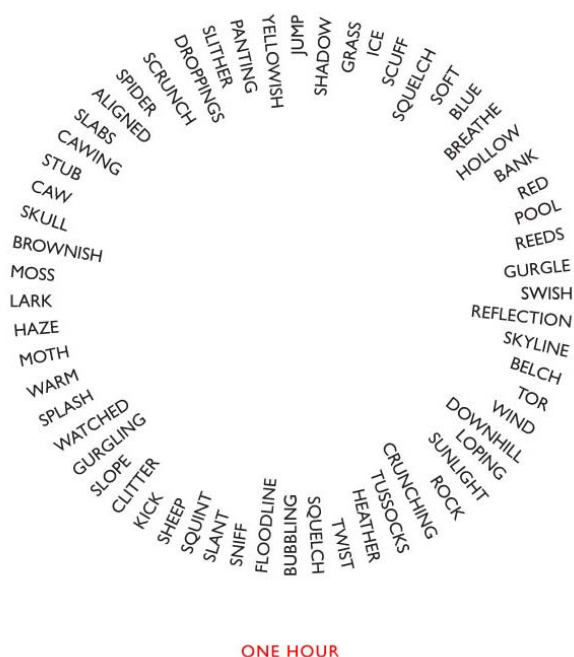
A WALK OF 221 MILES IN 7 DAYS FROM THE WEST COAST TO THE EAST COAST WINTER 1998

Źródło: [www.richardlong.org/Textworks](http://www.richardlong.org/Textworks)

Autorski zapis wędrówki artystycznej w wydaniu Longa jest spojrzeniem kolekcjonera lub turysty. Takie spojrzenie sprawia, że wszystkie zapisane w dokumentacji obiekty odpowiadają samym sobie; wioska jest tylko wioską a wzgórze – wzgórzem. Long nie nadaje tym obiektom cech artystycznych – oddaje ich autentyczny wymiar unikając estetycznych, sztucznych odniesień. W trakcie wędrówki rezygnuje też z typowo turystycznych zabiegów i wchodzenie na szczyt (zdobywanie szczytu) zastępuje obchodzeniem wzniesienia wokół, a zamiast przekraczać rzekę wybiera marsz wzdłuż jej koryta. „Można powiedzieć, że unikając turystycznego „zaliczania” miejsc i widoków, Long powtarza gest klasycznych angielskich podróżników, uważających siebie za nie-turystycznych, prawdziwych wędrowców, którzy omijając uczęszczane szlaki, są w stanie osiągnąć „autentyczne” doświadczenie „prawdziwej”, nieskalanej ludzką obecnością natury”<sup>1</sup>.

W dokumentacji fotograficznej Longa trudno jest dostrzec ślady ludzkiej obecności, zupełnie wyeliminowane są z nich także ślady cywilizacji. Natura pozostaje nietknięta a on sam staje się reprezentantem romantycznej tradycji, w której rozmach i ingerencja zostały zastąpione umiarkowaniem, dyskrecją i skupieniem na osobistym doświadczeniu kontaktu z naturą.

<sup>1</sup> K. Kolenda, *Miasto i wieś. Mapując tożsamość współczesnej sztuki brytyjskiej* [w:] [http://intertekst.pl/241\\_artykul.html](http://intertekst.pl/241_artykul.html), dostęp: 26.04.2012.



A SIXTY MINUTE CIRCLE WALK ON DARTMOOR 1984

### Ryc. 3. R. Long, A sixty minute circle walk on Dartmoor, 1984.

Źródło: [www.richardlong.org/Textworks](http://www.richardlong.org/Textworks)

Postawę Longa cechuje dążenie do odnalezienia nowej harmonii z naturą, odbudowania z nią związku poprzez kontemplację, bliskość, odczucie ogromu i bezkresu sił natury ujawniających się wobec ludzkiego rejestru możliwości [Por. Hindry 1992]. Trasa jego wędrówek wiedzie od Dartmoor, w hrabstwie Devon (jego ziemi ojczystej) przez tundrę na Alasce, argentyńskie równiny i mongolskie stepy. Wędruje przez Himalaje, Japonię, Boliwię, Irlandię i Saharę. Jednak te wędrówki nie są po prostu podróżami. Każda wyprawa to praca analityka badającego związku pomiędzy czasem, dystansem, wymiarami i geografą. Long bada granice swojej wytrzymałości i

ustanawia własne rekordy: w roku 1972 w dniu letniego przesilenia idąc za słońcem ze wschodu na zachód przeszedł 40 mil od Stonehenge do Glastonbury, w roku 1980 siedmiodniową marszrutą w Walii wykreślił 226 milową linię, w 1998 ustawiając 33 kamienie znaczące 33 dni marszu z Lizard do Dunnet Head przebył niebagatelne 1030 mil. Sam mówi o swej sztuce jako o prostej metaforze istnienia z ludzką postacią pozostawiającą ślady na swej drodze życia. W pracy wystarcza mu uniwersalny słownik i proste środki: chodzenie, pozostawianie śladu, kamienie, patyki, woda, koła, linie, dni, noce i droga. Wyprawy te dokumentowane są odpowiednio do zakładanej idei: przy użyciu fotografii, mapy lub tekstu:

„Pierwszy Dzień Dziesięć Mil  
Drugi Dzień Dwadzieścia Mil  
Trzeci Dzień Trzydzieści Mil  
Czwarty Dzień Czterdzieści Mil  
Piąty Dzień Pięćdziesiąt Mil”.

R. Long „Pięciodniowa wędrówka” z Totnes do Bristolu, 1980.<sup>2</sup>

Symptomatyczny jest również sposób traktowania obiektów Longa. Trudno je nazwać rzeźbą. Kryteria właściwe dla wartościowania rzeźby wobec prezentowanych obiektów przestają być aktualne i to zarówno w swojej warstwie formalnej (nie do końca podlegają intencjom artysty), jak i w warstwie materialnej (o naturze obiektu decydują pojawiające się siły natury: deszcz, słońce, wiatr - ujawniając bezwzględność natury - dla niej owe obiekty są faktami jak wszystkie inne występujące na ziemi i poddające się erozji, procesom wegetatywnym, działaniu czasu wreszcie). Działania Longa ani nie konkurują z naturą, ani jej nie kopiują, są refleksją nad istotnymi zagadnieniami relacji natura - człowiek, a pejzaż, który niegdyś był tylko tłem dla rozgrywających się obrazów, stał się dziś miejscem spotkania człowieka z naturą, dla którego sztuka jest katalizatorem [por. Brogowski 1990].

Stosunek sztuki Longa do natury jest uważny, ścisły, przysłuchujący się, choć daleki od sentymentalizmu. Dyskretnie przypomina o potrzebie pokory, widzenia siebie w prawdzie,

<sup>2</sup> R. Piotrowska R., *Walking as art Richarda Longa*, „art Papier” 15 kwietnia 8 (200) / 2012 [w:] <http://artpapier.com>, dostęp: 20.04.2012.



odniesienia do natury w całej swojej pełni i jej historii. „(...) mamy tu do czynienia z próbą nawiązania nowego kontaktu i nawiązania jakiejś nowej postaci jedności z organizmem świata, jedności, w której człowiek nie musi być formacją dominującą” [Kępińska 1989, s.35]. Dlatego to co robi, uwodzi nie tylko wizualnie, ale i intelektualnie.

W ostatnich latach artysta wykonuje częściej prace specjalnie na potrzeby wystaw i odwiedzających ich widzów. Przenosi swoje kamienne kompozycje w progi galerii [np. „Norfolk Flint Circle”, (1990)], zataczając krąg artystycznych poszukiwań. Po latach wprowadza czystą abstrakcję na powrót do galerii. To, co pozostaje niezmiennie - to związek obiektu artystycznego z miejscem pochodzenia materii. Jego prace często wykonywane są z materiałów znalezionych na miejscu realizacji artystycznej. Tu materia dyktuje treść.

### Krzysztof Wodiczko: tułacz - mediator

Dla Wodiczki sens podróży i podróżowania rozpoczyna się od momentu „wygnania”. Artysta w latach 70. ubiegłego wieku wyjechał z Polski i stał się jednym z milionów współczesnych nomadów: emigrantów, uchodźców, tułaczy i poszukiwaczy lepszego życia. Doświadczył losu, który wyznaczył w pewnym sensie treść i wartość jego sztuki. Tworząc najpierw w Kanadzie a potem w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej stał się bodaj najmocniej słyszany w świecie głosem tułacza, emigranta i wędrowca.

Podkreślając polskie pochodzenie Wodiczko udowodniał, iż to właśnie Polska lat 70. dwudziestego wieku ukształtowała jego postawę artystyczną charakteryzującą się wrażliwością polityczną i społeczną oraz wiarą w ogromną rolę i odpowiedzialność sztuki w kształtowaniu życia publicznego. Jest twórcą znanym z artystycznych przekazów realizowanych w formie obrazów video. Najbardziej spektakularne z pokazów artysty pochodzą z lat 80. ubiegłego wieku. Są to przeźrocza, których ogromne reprodukcje Wodiczko prezentował na rozmaitych budowlach posiadających wielkie znaczenie dla organizacji życia publicznego. Projekcje te w większości były mocno zaangażowane politycznie.

Chociaż zainteresowania Wodiczki oscylowały wokół spraw wielkiej polityki, to najmocniej obchodził go los ludzi dotkniętych jej skutkami. W tworzeniu sztuki publicznej inspirowały go fakty z życia społecznego. Bardzo ważnym problemem była dla niego sytuacja ludzi bez domu, bez ziemi, pozbawionych umocowania w miejscu, które określałoby ich tożsamość – współczesnych tułaczy. Podstawowym tematem artystycznej wizji stała się dla artysty kwestia obcości. Obcym jest inny, przybysz, imigrant. Obcym jest też bezdomny. Obcość bezdomnego wynika z jego pozycji ekonomicznej. Obcość emigranta bierze się stąd, że nie ma historii, która motywowałaby jego aktualną sytuację. Obaj więc, i bezdomny, i emigrant są nomadami na obszarach współczesnych aglomeracji.

Może jednym z najmocniejszych doświadczeń, które artysta wprowadził do współczesnych dyskursów artystycznych i społecznych, było odkrycie nowej grupy „tułaczy miejskich”. „Po raz pierwszy w historii nomadzi zostali zrodzeni przez samo miasto” mówi Wodiczko [Wodiczko, Royoux 1995, s.226] i projektuje sztukę użyteczną dla tej grupy społecznej. Dzięki niej miejscy nomadzi uzyskują głos, tłumaczą własną historię, stają się prawomocnymi aktorami miasta, które zmusiło ich do tułaczki w swoich własnych granicach. Tę artystyczną wizję sformułował w realizacjach pt.: *Pojazd bezdomnych* i *Laska Tułacza*.

Artystyczna koncepcja *Pojazdu* zrodziła się z klasycznej potrzeby posiadania ziemi - miejsca do mieszkania, ale głównie z wyobrażenia, że bezdomni są jednostkami funkcjonującymi w oderwaniu od społeczności miejskiej. To wyobrażenie przyczynia się do przyznania im statusu wygnańców we własnym mieście. Bezdomni, często imigranci, to dosłownie ludzie bez ziemi, mimo, że to oni z miejskiej przestrzeni korzystają najmocniej. Miejscy koczownicy, którzy usiłując przetrwać na ulicach miast potrzebują schronienia. *Pojazd bezdomnych* został zaprojektowany z myślą o tych, którzy zmuszeni są do prowadzenia koczowniczego życia w środowisku miejskim. Dlatego zamiast być idealnym

schronieniem *Pojazd* został zaprojektowany z myślą o ograniczeniach i kompromisach jakie narzuca miejska, koczownicza egzystencja. Miejski nomad, koczownik, to człowiek, który wybiera wędrowkę jako styl życia. Wędrowka jest koniecznością, bo to nie przyjemność i zabawa, ale wola przetrwania zmusza do ruchliwości. W tym znaczeniu umiejętność przetrwania łączy się z umiejętnością sprawnego przemieszczania się z miejsca na miejsce z całym dobytkiem. *Pojazd*, metalowa, ażurowa konstrukcja nabudowana na podstawę wózka sklepowego staje się mobilną przestrzenią mieszkalną, zakładem pracy, spiżarnią i przechowalnią skarbów. Pozwala przemieszczać się swobodnie bez obawy o dobytek, który „podróżuje” razem ze swoim właścicielem.

W opracowaniu koncepcji *Pojazdu* wzięli udział bezdomni. Ich sugestie i wskazówki wpłynęły na kształt pojazdu, jego funkcjonalność i mobilność:

„Pojazd-samochód próbuje spełnić pożyteczną rolę w kontekście nowojorskiego życia ulicznego, dlatego też miejsce, z którego wyrusza jest niezmiernie ważne w strategii przetrwania, jakiej używają obecnie miejscy nomadowie. Po rozmowach z „czyścicielami” zaproponowano projekt pojazdu, którego można używać zarówno jako schronienie dla osób, jak i do przechowywania i transportowania butelek i puszek. Początkowo projekt pokazano potencjalnym użytkownikom i zmodyfikowano go zgodnie z ich uwagami krytycznymi i sugestiami. Ponieważ projekt rozwijano zgodnie z potrzebami pewnej wybranej grupy bezdomnych, z których wszyscy to wysocy, silni mężczyźni, projekt może się okazać nieodpowiedni dla innych bezdomnych. W procesie doskonalenia projektu, należy brać pod uwagę potrzeby innych użytkowników, szczególnie bezdomnych kobiet. Musimy jeszcze porozmawiać z wieloma bezdomnymi kobietami i dowiedzieć się więcej o ich strategii przetrwania. Dzięki pewnym cechom obecnego projektu, można przewidzieć dodanie kilku szczegółów, jak np. wbudowana toaleta, która może być bardzo użyteczna dla kobiet, ale aby opracować projekt zaspokajający ich potrzeby, należy jeszcze przeprowadzić wiele rozmów”[Rypson 1995, s.146].

*Laska tulacza* to kolejny przyrząd osobisty. Zbudowana jest z kostura, w górnej części którego wmontowany jest monitor i mały magnetowid, na którym nagrana jest historia emigranta opowiadana przez niego. Ten przedmiot „pomiedzy” przejmując funkcję komunikacyjną. Rozwiązuje problem porozumiewania się z otoczeniem. Historia opowiadana przez emigranta nadaje mu tożsamość w strukturach, w których był tej identyfikacji pozbawiony. Taką funkcję dopełniają osobiste przedmioty pokazywane na drzewcu kostura. Oddają głos temu, którego społeczeństwo chciało pozbawić prawa do wypowiadania się w publicznej przestrzeni - prawa do bycia obywatelem.

„*Laska tulacza* to przenośne urządzenie przekazu publicznego oraz sieć kulturalna przeznaczona dla użytkowników indywidualnych i zbiorowiska imigrantów. Jest to urządzenie, które każdemu imigrantowi stwarza możliwość bezpośredniego „zwrócenia się” do każdego obywatela miasta, który mógłby się zainteresować symboliczną formą instrumentu i charakterem nadawanego programu. *Laska tulacza* przypomina laskę biblijnych pasterzy i osiemnastowieczną buławę mieszczańską. Wyposażona jest w wysokiej klasy mini-monitor i głośnik. W specjalnej torbie noszonej na ramieniu znajduje się odtwarzacz video, baterie oraz walkie-talkie lub radio CB. Istotnymi aspektami budowy urządzenia są: małe rozmiary monitora, umocowanie go na wysokości oczu i niewielka odległość od twarzy operatora. Jako że nieduży obraz na ekranie może przyciągnąć uwagę i prowokować obserwatora, aby podszedł jak

najbliżej do monitora – a zatem do twarzy operatora – więc zwykły dystans do imigranta-obcego ulega zmniejszeniu. Przyjrzawszy się uważnie monitorowi obserwator spostrzeże, że obraz na ekranie i twarz operatora to twarz jednego i tego samego imigranta. Podwójna obecność w „medium” i w „życiu” skłania do nowej percepcji obcego jako „wyobrazonego” (postawa na ekranie) lub jako „doświadczonego”, „odczutego” (aktor poza sceną – realna osoba). [...]Owa zmiana percepcji stanowić może podstawę większego szacunku i dać początek dialogowi między dwojgiem ludzi” [Rypson 1995, s.214].

Dalszym etapem ewolucji *Laski tułacza* jest *Rzecznik Obcego*, urządzenie przeznaczone również dla imigrantów. Przypomina ono modny, elektroniczny gadżet, a umieszczany jest w dolnej części twarzy. W centralnej części urządzenia zamontowany jest monitor, zaś po obu jego stronach miniaturowe głośniki. Monitor odtwarza uprzednio nagrane wypowiedzi użytkownika. Zastępuje rzeczywistą wypowiedź imigranta ruchomym obrazem ust i dźwiękiem jego głosu.

O ile *Laska tułacza* pomyślana była jako relikwiarz, przenośny pomnik upamiętniający prawdziwą historię doświadczeń imigranta, to *Rzecznik* jest „sobowtorem” imigranta inspirującym do dialogu. Projekt ten, jak poprzednia praca, stanowi swoisty chwyt prowokujący komunikowanie się, ujawnianie tego, co było ukryte. „Dlatego bardziej niż „naturalizowanie” imigrantów albo integrowanie obcych, urządzenie to sugeruje uznanie bogactwa i różnorodności ludzi (...)” [Wodiczko 1995 b, s.231], przy czym jest szalenie atrakcyjne dla oglądającego. Widz nie traktuje go jako narzędzia spełniającego rolę społeczną, ale odbiera je jako współczesny gadżet. Tym łatwiej rozpoznawalny, że podobny do dziesiątek instrumentów, przyborów, przedmiotów, którymi posługują się potocznie turyści: aparatów fotograficznych, kamer, tabletów, telefonów komórkowych, smartfonów, palmtopów, itd. *Rzecznik Obcego* to w zasadzie technologicznie zmodyfikowane forma audioguida!

„*Rzecznik obcego* to urządzenie przeznaczone dla imigrantów. Okala ono dolną część twarzy, zakrywając usta, natomiast resztę twarzy pozostawia widoczną, podobnie jak czyni to knebel. W środkowej części tego urządzenia zainstalowany jest niewielki monitor video, zaś po obu jego stronach umieszczone są małe głośniki. Monitor odtwarza uprzednio nagrane elektronicznie zmontowane wypowiedzi danego użytkownika. „Zastępuje” rzeczywistą wypowiedź imigranta obrazem jego ust i dźwiękiem jego głosu. Całe urządzenie powinno być tak atrakcyjne, jak współczesne gadżety rzeczywistości wirtualnej. Wysoka rozdzielczość ciekłokrystalicznego ekranu monitora przyciąga uwagę, zaś jego niewielki rozmiar (nie przekraczający prawdziwego rozmiaru ust ludzkich) zmusza widzów, aby podeszli naprawdę blisko, o ile tylko chcą wyraźnie usłyszeć głos i przyjrzeć się przemawiającym ustom. Dzięki temu odległość między imigrantami posługującymi się *Rzecznikiem* a nie-imigrantami zmniejsza się nie tylko fizycznie, ale, miejmy nadzieję, także w sensie psychicznym” [Rypson 1995, s.230].

Obok tułaczy, nomadów i koczowników w jednej z ostatnich prezentacji Wodiczki pojawili się goście. Goście to współcześni wędrowcy – przechodnie otwartych granic. Symbolicznie otwarta granica przez wielu została zinterpretowana (zresztą słusznie) jako zaproszenie. Okazało się szybko, że zaproszenie nie gwarantuje pobytu *all inclusive*. Tysiące gości pozostawionych swojemu losowi zasiliło grupy koczowników żyjących z dnia na dzień. Niektórzy, próbując wywalczyć swoje miejsce na nowej ziemi stali się przyczyną pogłębiających się problemów społecznych. Szczególnie dotkliwie doświadczyła tego stanu



stara Europa do tej pory uznająca się za „eldorado” wielokulturowości i *forum* międzykulturowych dialogów.

Wodiczko, w pokazanej na 53. edycji Biennale Weneckiego w 2009 roku pracy pt. *Goście*, wyraźnie krytycznie komentuje tę sytuację. Imigranci, którzy na nowej ziemi pozostają „wiecznymi gośćmi”, stali się bohaterami jego znaczącej prezentacji<sup>3</sup>. Polski pawilon został przez artystę przygotowany w taki sposób, aby wchodzący doświadczali złudzenia oglądu rzeczywistości znajdującej się za oknem. Tam, ze swym życiem zmagają się imigranci wykonujący podstawowe czynności zawodowe. Oglądający wchodząc do pawilonu natychmiast zbliża się do wirtualnej szyby, aby dojrzeć szczegóły. Okazuje się, że zmniejszanie dystansu do obiektu oglądanego nie przynosi oczekiwanych rezultatów ponieważ Inni zostali ukryci za mleczną szybą. Można jedynie rozpoznać ich ogólne wizerunki, czynności, jakie wykonują, ciche odgłosy, które nie przynoszą wyjaśnień, ale w żaden sposób nie można się do nich zbliżyć ani porozumieć. Ta swoista gra z widzialnością imigrantów, znajdujących się niemal „na wyciągnięcie ręki” i jednocześnie „po drugiej stronie”, zaproponowana przez Wodickę, odsyła do dwuznacznego statusu imigrantów. Z jednej strony zaproszeni czują się gośćmi, z drugiej, wobec obojętności (niekiedy nawet wrogości) zapraszających, są społecznie niewidzialni i niesłyszalni.

**Ryc.4. Fragment instalacji Krzysztofa Wodiczki *Goście*, 59 Biennale w Wenecji, 2009.**



Fot. J. Skutnik

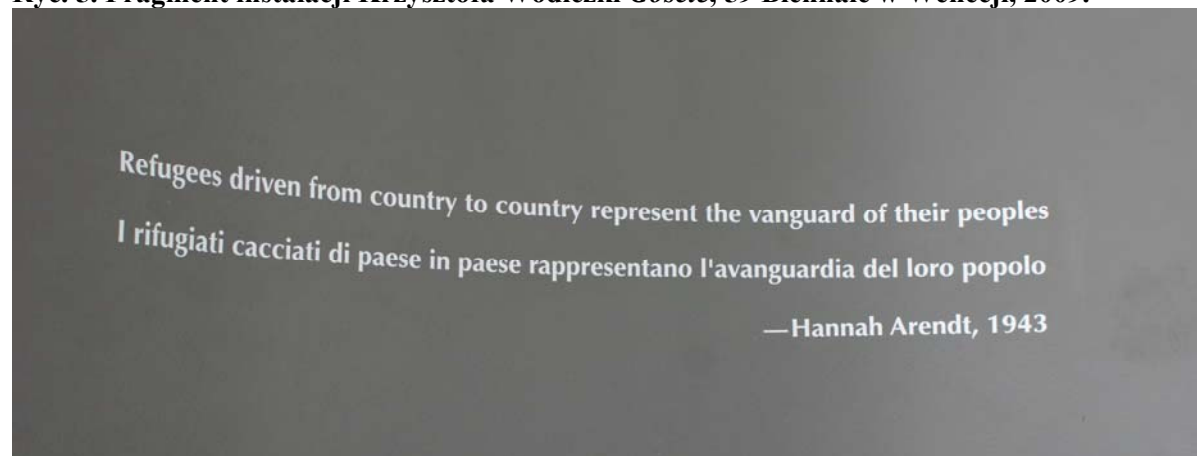
Szczególnie dojmującym doświadczeniem są obserwowane przez zwiedzających Biennale próby zaglądania zza szyby do wnętrza pawilonu przez imigrantów. Ich bezskuteczne wysiłki pokonania bariery obserwują równie bezradni zwiedzający. W tym wielce symbolicznym doświadczeniu uczestniczą przecież „prawdziwi goście Biennale”-zwiedzający. Zaopatrzeni w wiedzę, doświadczenie i nowe technologie nie potrafią przełamać

<sup>3</sup>W realizacji projektu wzięli udział imigranci przebywający w Polsce i we Włoszech, ale pochodzący z różnych regionów świata: z Czeczenii, Ukrainy, Wietnamu, Rumunii, Sri Lanki, Libii, Bangladeszu, Pakistanu, Maroka. Ich wypowiedzi i relacje posłużyły za scenariusz weneckiej prezentacji.

bariery mlecznej szyby. Widzowie postawieni w dość niezręcznej, niewygodnej pozycji „odbijają się” od szyby, która ogranicza ich oraz ich ogląd. Imigranci ukryci za szybą mówią rzeczywiście do nas, ale szeptem, ukazują swoje oblicza i sylwetki, ale za mleczną szybą. Zatem technologia, wiedza i doświadczenie nie pomagają w tej komunikacji. Aby zobaczyć i usłyszeć trzeba zrozumieć, ale nade wszystko wczuć się w ich sytuację. To jednak jest najtrudniejszym do realizacji zadaniem, a niemożność pokonania dystansu staje się doświadczeniem obu stron. Goście-imigranci i goście - zwiedzający mogą w tej jednej chwili doświadczyć podobnego losu. Jednak to ci pierwsi realnie odczuwają tę „niewygodną gościnność”. Bo goście-zwiedzający odejdą do swoich domów a goście-imigranci pozostaną „za szybą”. Dlatego Krzysztof Wodiczko ukrywając za mleczną szybą Innych daje im wystawę rozumianą jako symboliczne narzędzie do walki o swoje prawa. Tym prawem jest prawo do bycia widzianym i słyszonym przez tych, którzy tak niefrasobliwie (jak się okazuje) otworzyli drzwi swoich domów – granice. Temat tego projektu artystycznego, jak wielu poprzednich dotyczy jednego z najbardziej żywotnych problemów współczesnego świata, zarówno w skali globalnej, jak i europejskiej, w której dyskurs akceptacji i legalizacji łączy się z procedurami regulacji ruchów migracyjnych.

Wodiczko w działaniach artystycznych funkcjonuje zatem jako trzecia strona między „Nami” i „Nie-nami” - Innymi. Jego działania są formą mediacji pomiędzy dwoma, wydaje się odrębnymi światami. Artysta jednak sytuuje się zdecydowanie po stronie Obcego, jest jego reprezentantem, głosem i mandatariuszem, tym bardziej autentycznym, bo doświadczonym podobieństwem losu. Wodiczko, sam będąc emigrantem doskonale zna i czuje zjawisko obcości w świecie. Wie, że cudzoziemcy często nie posiadający prawa stałego pobytu nie dysponują żadną formą własnego głosu. Nie mają szans na przekazanie złożoności swojego życia, nie mogą opisać świata różnic. Budzą się więc uczucia współczucia, odrzucenia, gniewu a w końcu strachu i odrzucenia. Wodiczko nie godzi się na taką sytuację, ale jednocześnie przeciwstawia się nowej, miejskiej monotonii charakteryzującej się tendencją do niweczenia różnorodności. Jego stosunek do odmienności, obcości i Inności jest symptomatyczny. Dlatego Wodiczko w swoich propozycjach artystycznych kwestionuje również termin „integracja”, starając się rehabilitować prawo do odmienności. W opinii artysty w świecie wypełnionym emigrantami, wędrowcami i tułaczami nakładają się na siebie dwie kwestie: „jedna – mojej asymilacji, druga – mojej odmowy bycia zasymilowanym. Kto ma prawo nazwać cudzoziemców obcymi bez przyznania, że jest obcy samemu sobie? (...) wyraźnie zaznaczające się nierówności społeczne uzmysławiają nam fakt, że obcy nie znajduje się jedynie po drugiej stronie granicy geograficznej, ale pomiędzy nami i w nas (...)” [Wodiczko, Royoux 1995, ss.223-229] konstatuje Wodiczko.

**Ryc. 5. Fragment instalacji Krzysztofa Wodiczki *Goście*, 59 Biennale w Wenecji, 2009.**



Fot. J. Skutnik

## Rok Wędrującego Życia Sławomira Brzoski<sup>4</sup>

Sławomir Brzoska - artysta i pedagog poznańskiej ASP wezwanie do podróży przyjął bardzo dosłownie. W latach 2007-2008 zrealizował projekt artystyczny, który polegał na objechaniu samotnie kuli ziemskiej. Podczas *Roku Wędrującego Życia*, zaczynając od Ameryki Południowej, poprzez Oceanię, Australię i Azję odwiedził 23 kraje pokonując ponad 100 000 kilometrów.



Ryc. 6. Fot. S. Brzoska

Źródło: <http://brzoska.blog.onet.pl>

Przemierzając te odległości przekraczał granice cywilizacyjne i kulturowe.

Przekraczanie przyjmowało za każdym razem formę rytuału, dzięki któremu artysta odnawiał związki z archetypami ludzkiego doświadczenia. Dlatego jego podróż, ponad wszystkie inne walory, była formą spotykania ludzi. Szczególnie mocno w jego świadomości zaznaczyły się spotkania z ludźmi, których życie nie zmieniło się od setek lat: „rdzennymi mieszkańcami Ameryki Południowej,

Aborygenami, Papuasami, nomadami pustyń i stepów Azji oraz Bliskiego Wschodu. Spojrzeć w oczy ludziom żyjącym autentycznie i niezmiennie od zarania dziejów by tak naprawdę zobaczyć siebie; z całą tego konsekwencją. Wszystko, czego doświadczałem, wszyscy, których spotkałem znaleźli się na orbicie mojego jestestwa. W pewnym sensie odczuwałem też etyczny obowiązek odbycia tej podróży – pielgrzymki”. Artysta na rok opuścił znany pejzaż codzienny, opuścił znane struktury, rodzinę, pracę i wybrał samotną podróż. „Podróż to zawsze jakiś wybór. Czuję, że poświęcam coś, kosztem podróży. Poświęcam własną stabilizację, nie zakładam na razie rodziny. Chęć bycia w drodze to przekleństwo i szczęście zarazem. Każdy z czegoś rezygnuje kosztem innego, więc nie myślę, bym z tego powodu był nieszczęśliwy. Czasem ogarnia mnie nostalgia, ale na ogół w podróży tak wiele się dzieje, że nie ma czasu na roztkliwianie się nad sobą. Taka podróż wymaga ciągłej czujności. Trochę jak dzikie zwierzę” pisał.

Brzoska świadomie zawiesił swoją społeczną przynależność na rzecz poddania się nowej sytuacji. Charakterystycznym rysem, podobnie jak w twórczości Longa, była absolutna zgoda na sytuację, w jakich się znajdował w drodze. Nie starał się zmieniać miejsc i ludzi, nie starał się nawet oceniać czy porównywać doświadczeń własnej kultury z nową, inną. Zamiast porównywania wybierał wnikanie. „Wędrowka miała charakter działania, polegającego na „wtopieniu się” w drogę; używając buddyjskiej maksymy - na staniu się Drogą”.

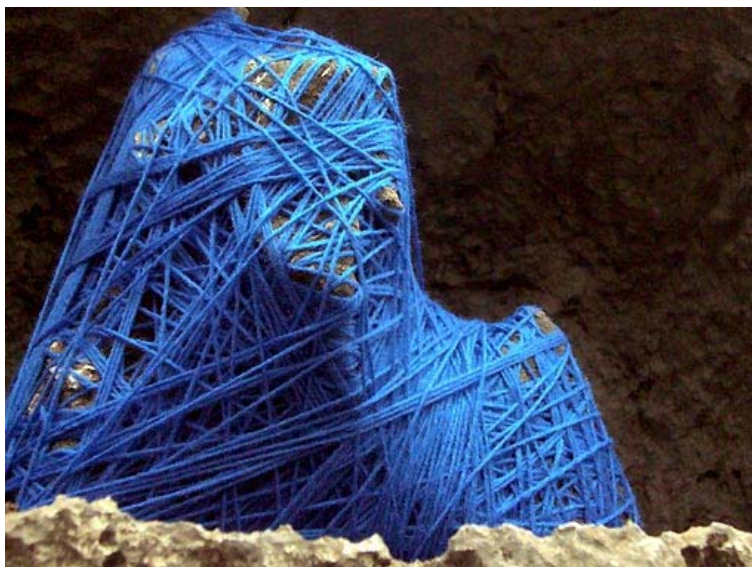
Wnikanie, wtapianie się w „krajobraz” nie miało jednak nic wspólnego z ułatwianiem. Przeciwnie, bycie w drodze oznaczało nieustanną czujność w odpowiedzi na trudy, nieprzewidywalność i zmienność nowego świata „Znajdując się cały czas w ruchu, w

<sup>4</sup> Akapit pt.: *Rok Wędrującego Życia Sławomira Brzoski* został opracowany w całości na podstawie bloga artysty: <http://brzoska.blog.onet.pl>. Wszystkie zaznaczone cytaty i dokumentacja zdjęciowa pochodzą z wymienionego źródła oraz dossier artystycznego: <http://www.s-brzoska.pl/>, dostęp: 26.04.2012.



nowych, nieznanych przestrzeniach, niejednokrotnie stając wobec niezrozumiałych, obcych kulturowo sytuacji, byłem zmuszany do ciągłej zmiany myślenia i oceny zastanej rzeczywistości”. Dlatego rok podróży był rokiem nieustannej czujności wobec zmienności miejsc, w jakich przychodziło mu się zatrzymywać. Jak sam mówi, uprawiał wtórny nomadyzm - łatwiejszy bo „zaopatrzone w karty kredytowe i telefony komórkowe”. Jednak nie ta cienka linia, która wiązała Brzoskę z pozostawionym daleko życiem była ważna. Istotą jego podróży były spotkania w drodze. W tym znaczeniu był klasycznym nomadem. Bliskie stały mu się ludy wędrujące, koczownicy różnych kultur. „Dobrze się czuje z nomadami w Indiach, których poznałem na pustyni Thar, w zeszłym roku żyłem ponad tydzień z nomadami w Mauretanii. To niezwykle doznanie. Powrót do naszej pierwotnej natury”.

Tą naturą była wędrówka, a domem świat. Kiedy zmienił się tryb życia z koczowniczego na osiadły pojawiły się domy, mury, granice, płoty. Ludzie wyznaczyli własne przestrzeni do życia i ustanowili granice dla obcych. Kiedy pojawiła się granica odżył mit obcego jako wroga, przed którym trzeba się chronić. Tymczasem nomadzi nie mają i nie uznają granic. Każdy dom, lub raczej tymczasowa przestrzeń domowa jest otwarta. Każda służy wszystkim. Dom nomada jest wszędzie, jest otwarty i bezpieczny, a co najważniejsze nie deformuje miejsca, w którym został ustawiony. Dominującym przeświadczeniem w obserwacji takiej formy życia społecznego jest przekonanie, że najważniejszą cechą nomada jest umiejętność odtwarzania domu w każdych warunkach, w każdym miejscu i czasie. Dom zatem może być i jest w konsekwencji wszędzie i nigdzie. Więc jedynym pewnym domem staje się „dom jako obszar własnego ciała”. Brzoska przyglądając się tym zwyczajom przyjął tę strategię życia za swoją. W jego działaniu podróż, życie, sztuka połączyły się w jedno tak, że trudno określić w jakim miejscu się różnicują. Nomadyzm i twórczość określiły postawę Brzoski ugruntowując awangardową ideę łączenia sztuki z życiem w postaci osoby-artysty. Jest to postawa ważna również z innego punktu widzenia. Doświadczenie bycia nomadom to doświadczenie drogi, zmiany, w końcu odejścia. „Wierzę, że postawa „nomadyczna” ułatwia pogodzenie się z ostatecznym kresem, jakim jest fizyczne istnienie na tym świecie. Człowiek „osiadły” poprzez otaczanie się przedmiotami, staje się niewolnikiem rzeczy. Żyje w pewnego rodzaju kokonie, który pozornie daje poczucie bezpieczeństwa. Śmierć wydaje się wówczas najstraszliwszą tragedią. Dla przyzwyczajonego do ciągłego przekraczania granic umysłu, śmierć jest tylko kolejnym doświadczeniem Drogi”. Nomadyzm wykształca postawę gotowości na to ostateczne doświadczenie.



**Ryc. 7. Szkic w podróży, Yangshuo (Chiny) 2008, fot. S. Brzoska.**

Źródło: <http://www.s-brzoska.pl>

Podróżując, Sławomir Brzoska, pozostawił tylko lapidarne ślady swojej obecności. To znaki mówiące nie tylko „tu byłem”, ale i „jestem w drodze”. Ich efemeryczny wymiar zbliżał Brzoskę do natury i wyznaczał wartość jego artystycznych doświadczeń. Bo rodzaj działań i ich efekt z pewnością większe znaczenie miały dla samego twórcy niż potencjalnych świadków tych akcji. Tym bardziej, że teren naznaczony jego delikatną obecnością stopniowo pozbywał się wszystkich świadectw, które mogłyby potwierdzić jego historię. Brzoska

pozostawiał po sobie w różnych miejscach świata nie ingerencyjne, szybko ulegające zatarciu ślady wędrowca. Oplecione włóczką kamienie – ślady wędrówki, szybko odzyskiwały dawny kształt. Włóczka znikła niszczona przez wiatr, deszcz i słońce, a kamień pozostawał nietknięty. Jego artystyczne działania zbliżyły się w tym znaczeniu do życia natury. Podobnie jak u Longa, działania, formy i kształty rozpraszały się z czasem w krajobrazie jak odzwierzęce ślady znaczeń terenu. Miejsce pozostawało gotowe do wtórnego zagospodarowania przez innego wędrowca. Ślady rzeczowe znikły, zostawały ślady emocjonalne, dzięki którym artysta doświadczał przekraczania własnego ja, tego, co indywidualne, jednostkowe i niepowtarzalne.

**Ryc. 8. Żebrak z pociągu, Punjab, Pakistan, fot. S. Brzoska.**



Źródło: <http://brzoska.blog.onet.pl>

Świadcami i uczestnikami tych transgresji stawali się nomadzi – przypadkowi i epizodyczni towarzysze podróży. Brzoska doświadczał ich obecności pełną miarą. Krótkie i intensywne spotkania były do-świadczaniem Inności. Do-świadczaniem, które świadczyło o obecności Innego. Brzoska stawał się świadkiem obecności Inności, która po tischnerowsku połączyła się z odpowiedzialnością. Tym najważniejszym świadectwem obecności było przyznanie się do odpowiedzialności za Innego, którego obecności artysta doświadczył w drodze. Brzoska od-powiedział na to świadectwo. Ślad Innego pozostał w jego postawie jako trwały związek z Innością. Ukonstytuował jego postawę - świat jego własnej odpowiedzialności zdecydowanie się poszerzył: „Przebywając w Papui przyszła mi na myśl idea, by w jakiś sposób zaangażować się w zachowanie choć części tamtej kultury. Poznając warunki, w jakich żyją ludzie z dala od miast, odwiedzając prowizoryczne, sklecone z patyków szkoły, w których brakowało podstawowych warunków do nauki i pracy, widząc jednocześnie entuzjazm tamtejszych ludzi i dzieci, postanowiłem wrócić i spędzić tam kilka tygodni, pracując z najmłodszymi Papuasami i umożliwiając im artystyczną kreację. Obiecałem, że przywiozę materiały i narzędzia: papier, kredki, farby, pędzle i postaram się rozbudzić ich potencjał artystyczny zanim nie jest za późno. Uważam, że materiał taki może okazać się niezwykle interesujący na wielu płaszczyznach. Przykładem rozbudzenia artystycznej kreacji jest sztuka Aborygenów. W latach 70. XX wieku pewien australijski nauczyciel widząc rysowane przez dzieci ślady na piasku podsunął im papier i płótno. Dało to początek wspianej kreacji artystycznej, znanej dziś w całym świecie, a dla wielu Aborygenów oznaczało to rozwinięcie talentu, uchronienie przed nędzą. Minęły ponad 2 lata

od mojego powrotu z Papui. Mam stały kontakt internetowy z kilkoma osobami tam poznanymi, których uważam za swoich przyjaciół. Wciąż jestem tam oczekiwany i to spowodowało decyzję o powrocie do Doliny Baliem...”.

### Na zakończenie

Każdy z przedstawionych artystów, choć reprezentuje różne nurty artystyczne w publicystyce łączony jest dość dosłownie z kategorią podróży. Jednak każdy w zdecydowanie różny sposób traktuje to doświadczenie. Kiedy dla Longa podróż jest zdarzeniem artystycznym a dla Wodiczki aktem otwierającym nowe przestrzenie i możliwości doświadczenia to dla Brzoski jest podróżą w głąb własnego „Ja”. Long wybiera podróż i „delektuje” się możliwością kontaktu z naturą, bada swój potencjał w stosunku do potencjału natury, w konsekwencji swych działań tej ostatniej oddając swoisty hołd. Wodiczko zmuszony do podróży szuka artystycznego wyjaśnienia dla losu wiecznego nomada-współczesnego emigranta. Doświadczając wcześniej losu tułacza decyduje się na rolę rzecznika „świata tułaczy”, od historycznych zesłańców i banitów po współczesnych wędrowców zanurzonych w globalnej rzeczywistości. Dla najmłodszego z artystów, Sławomira Brzoski, podróż jest rodzajem „oddania” się światu i „przesiakiwania” jego kulturowym krajobrazem traktowanym jako źródło odnowienia energii twórczej. Samotna podróż w całości pochłaniająca artystę – nomada, kształtuje jego przekonanie o konieczności pełnego oddania się sztuce.

Wędrujący artysta zatem to już nie tylko badacz świata w podróży. Jego podróż jako sztuka to doświadczenie penetrujące indywidualne pokłady wrażliwości i odpowiedzialności za świat natury i ludzi, którzy są jej częścią. Taka podróż to nauka szacunku i próba zrozumienia siebie i Innych. To nieustająca penetracja przestrzeni geograficznej, przebiegu historii, znaków kulturowych – to czasoprzestrzenna tułaczka w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: kim jestem? gdzie jestem? gdzie i jakie jest moje miejsce w świecie zasiedlonym przez Innych, którzy nieustannie szukają swojego miejsca i potwierdzenia własnej tożsamości? Dlatego podróż artystyczna i podróż jako sztuka to już nie tylko sfera doświadczeń estetycznych, ale kategoria etyczna.



## Bibliografia

- Bourriaud N., 2012, *Estetyka relacyjna*, przełożył Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków.
- Brogowski L., 1990, *Sztuka i człowiek*, WSiP, Warszawa.
- Hindry A., 1992, *Richard Long. Le paysage recommence*, „Beaux Arts, nr.104.
- Kępińska A., 1989, *Dyskretna lekcja pokory, czy można jeszcze porozumieć się z naturą?* „Projekt”, nr.5, s.33.
- Kolenda K., 2011, *Miasto i wieś. Mapując tożsamość współczesnej sztuki brytyjskiej* [w:] [http://intertekst.pl/241\\_artikul.html](http://intertekst.pl/241_artikul.html).
- Piotrowska R., *Walking as art Richarda Longa*, „art Papier” 15 kwietnia 8 (200) / 2012 [w:] <http://artpapier.com>.
- Rypson P. (red.), 1995, *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- Wodiczko K., Royoux J.-H., 1995, *Nowe wątki w sprawie obcego* [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, Rypson P. (red.), Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, ss. 223-229.
- Wodiczko K., 1995a, *Laska Tulacza* [w:] Rypson P. (red.), *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- Wodiczko K., 1995b, *Rzecznik Obcego* [w:] Rypson P. (red.), *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, s. 231.
- Wodiczko K., Lurie D.V., 1995, *Opis Projektu Pojazdu Bezdomnego* [w:] Rypson P. (red.), *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.

## Źródła internetowe (dostęp zweryfikowany 28.04.2012):

- <http://artpapier.com>
- [www.richardlong.org/Textworks](http://www.richardlong.org/Textworks)
- <http://brzoska.blog.onet.pl>
- <http://www.s-brzoska.pl>
- [http://intertekst.pl/241\\_artikul.html](http://intertekst.pl/241_artikul.html)

## „No walk-no work” – on the relation between art and traveling

**Key words:** World art, critical art, artistic travel, travelling artist

### Abstract

The idea of artistic travel and a travelling artist is not a new phenomenon in the history of art, similarly to the relation between art and nature. However, modern artistic experience defines this relation more deeply than it may seem in general overview. A travelling artist (among other experiences) is a witness of Otherness. Experiencing Otherness in various forms of artistic travel becomes the essence of their art and the drive for their inner change. Therefore, considering the value of artistic activities as travel or travel-inspired should be moved from the aesthetic sphere to the ethic sphere as well. Then the assessment and meaning of such creative activity will undergo major reevaluation. The artistic activities and attitudes of Richard Long, Krzysztof Wodiczko and Sławomir Brzoska presented in the article seem to support the thesis.